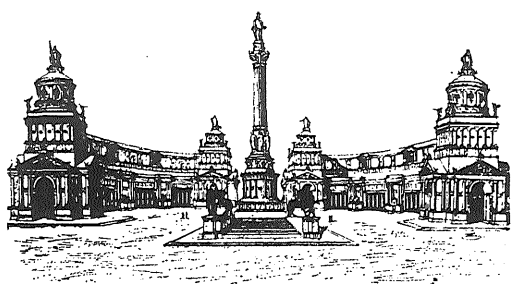
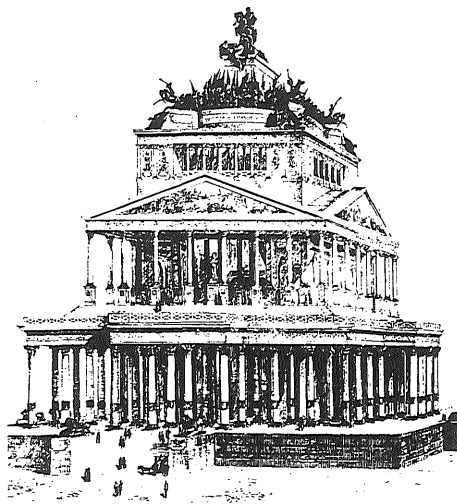


1

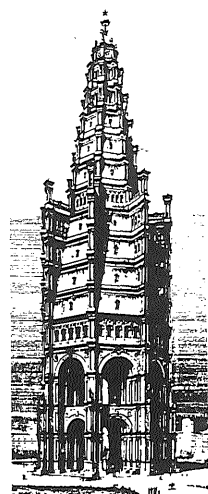
1. Mario Sironi «Soledad». 1926.
2. Giuseppe Sacconi. 1.<sup>er</sup> Concurso para el monumento a Vittorio Emanuele. Roma 1880.
3. Auteri Pomar. 1.<sup>er</sup> Concurso para el monumento a Vittorio Emanuele. Roma 1880.
4. Corinto Corinti. 1.<sup>er</sup> Concurso para el monumento a Vittorio Emanuele. Roma 1880.



2



3



4

# DEL ECLECTICISMO A LA VANGUARDIA

La «palazzina» romana. 1926-1960

Juan Carlos Arnuncio

## I. LA HERENCIA DEL SIGLO XIX

La todavía reciente unificación de Italia a finales del siglo XIX y la nueva consideración de Roma como capital del reino, generan una notable expansión de la ciudad que si bien es cierto no es privativa de la capital italiana, sí lo es su nueva condición de sede administrativa; en consecuencia hay un intento de asunción de su nuevo papel que la lleva tanto a mirarse en las capitales europeas, como a iniciar una historia particular que la diferenciará de todas ellas.

Por otra parte, el esplendor barroco de la ciudad eterna quedaba lejos y no había podido con el carácter provinciano, que aún la caracteriza y del que la ciudad es consciente y hace gala; de este modo, Roma se sume durante unos años en un intento de compatibilización entre su reciente condición de cabeza visible del nuevo nacionalismo italiano y su entrañable localismo. O de otro modo: los mundos de Verdi y Stendhal.

Todos los acontecimientos culturales en general, y los arquitectónicos en particular, situados en la Roma de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, acusan esta situación ambigua en la que subsisten una Roma oficial empeñada en encontrar el marco formal donde reconocerse en su nuevo papel, y una Roma espontánea, heterogénea, un tanto caótica y, en todo caso, más parecida a la versión estereotipada y generalizada de ella.

Su nueva condición de capital es determinante en el futuro de la ciudad, no ya por el cambio de escala que se opera en ella, que evidentemente es substancial, como por las particularidades con que se lleva a cabo, que configuran un marco un tanto singular que hacen de Roma una ciudad muy diferente de las de su entorno europeo.

Efectivamente la evolución de la ciudad hasta mediados del siglo XIX había tenido como únicos «sobresaltos urbanos» las transformaciones de Sixto V. Había crecido lentamente dentro de un recinto amurallado en el que gran parte de él lo constituía el silencio de la zona arqueológica. Basta comparar la planta de la ciudad, de Nolli, de 1748 con las de Pietro Ruga de 1824 y Angello Ugeri de 1826, o la de la Dirección General del Censo de 1886, en las que la única variación

significativa que aparece es la transformación de Valadier de la Piazza del Popolo, para verificar la escasa evolución de la ciudad a lo largo de ese siglo.

Todo se precipita de repente. Los cambios que se operan no proceden como en otras ciudades europeas de las propias convulsiones de la ciudad, sino de una realidad ajena que le es impuesta. El hilo de su historia se ve roto por el de otra historia diferente.

... Non é un'industria che nasce a Roma nel 1870 come un Inghilterra nel XVIII secolo, in Francia in Germania nel XIX secolo; non é una nuova nazione che si forma assieme alle sue città e alla sua capitale come negli Stati Uniti. E l'assunzione subitanea della funzione ottocentesca della città come luogo di investimento, di produzione, di residenza della borghesia, nuova classe dirigente della società<sup>1</sup>.

Tanto Italo Insolera del que está extraído este párrafo como L. Benévolo, reparan en este hecho y comparan el desarrollo de la Roma capital con el de algunas ciudades coloniales<sup>2</sup>.

Pero las particularidades de Roma desde este punto de vista son más: primero, la ya aludida, la inherente a su nueva condición de capital del reino. Segundo, el hecho de ser una ciudad regentada, gobernada y gestionada por la Iglesia hasta su capitalidad. Tercero, su particular configuración física tanto por la presencia obsesiva de la Iglesia como por la, no menos obsesiva, presencia del antiguo imperio. Cuarto, cierto aislamiento respecto a las líneas de pensamiento de la época, o al menos un horizonte cultural no más allá que el de cualquier localidad provinciana del continente.

La mezcla de todos estos aspectos configura un perfil muy particular y al que nos referiremos por ser el que dará lugar en las primeras décadas del siglo XX, a las reflexiones tipológicas que aquí nos interesan.

Efectivamente, en los avatares de la ciudad a partir de 1871, año en que Florencia cede de un modo efectivo la capitalidad a Roma, van a variar muchos factores.

La nueva condición de sede administrativa genera una nueva estructura social y económica. Aparece una nueva burguesía vinculada al aparato burocrático a la vez que se produce un incremento de población de origen rural.

La necesidad de muchas viviendas, la presencia de edificios oficiales, la implantación de todo tipo de servicios, genera una actividad febril sin precedentes.

Se abre paso a un proceso especulativo de una magnitud insólita.

... I valori dei terreni erano ancora nel decennio sessanta al livello delle vigne del seicento; nel decennio settanta erano al livello dei Boulevards di Parigi, Vienna, Bruxelles<sup>3</sup>.

Por otra parte la estructura de la propiedad había variado. El suelo, antes en poder de la Iglesia, pasa a partir de 1873 a manos de sociedades de todo tipo cuya capacidad para gestionar correctamente las operaciones urbanas es con frecuencia muy relativa. Pero a pesar de todo ello la planta de la ciudad, con grandes espacios sin edificar dentro del recinto amurallado, no crea aún demasiados problemas.

Se acometen operaciones ya enunciadas desde Sixto V como la apertura de la via XX de Settembre que no es sino la redefinición del eje que unía el obelisco del Quirinale con la Porta Pía. Otras, vinculadas a nuevos servicios como la via Nazionale destinada a unir el centro con la nueva estación<sup>4</sup>, y en todo caso a albergar los grandes edificios oficiales que la capitalidad requería.

El París de Haussmann es la coartada intelectual para acometer las reformas del centro. Ya, años antes, durante la ocupación francesa se habían practicado algunas bajo el término eufemístico de «*abbellimento*». Así se configura el Piano Regolatore de 1873 en el que aparece la apertura de nuevas calles y plazas de las que afortunadamente no llegan a llevarse a cabo todas ellas. Se inicia de este modo «lo sventramento» de Roma, término que hace bastante más justicia que el anterior y del que dará cuenta posteriormente la Italia fascista.

Como todos los nacionalismos, la Italia de entonces sublima sus aspectos diferenciales. De este modo, no puede sustraerse a dos tentaciones: desempolvar el mito de la Roma imperial y hacer gala de su pasado esplendor barroco.

Así, a las influencias de la época más cercanas al estilo Segundo Imperio o a la corrección «*beauxartiana*», se suman en Roma episodios más curiosos neobarrocos o imperiales, estableciéndose un abanico de tendencias que vienen a poner de manifiesto la indefinición cultural de la Roma de esos años.

Gaetano Koch, en la década de los ochenta, construye los que probablemente sean los edificios de mayor dignidad de ese momento: la exedra de la Piazza della Repubblica (1880), frente a las termas de Diocleciano, en el ámbito de la estación y dando el carácter que parecía requerir el acceso a la ciudad por ferrocarril; el Palazzo Bocampagni en la Via Veneto, y la Banca de Italia en la Via Nazionale, adscritos a un academicismo cuando menos respetuoso.

Actitud semejante es la de Raffaele Canevari en el Ministerio de Finanzas construido en la Via XX de Settembre entre los años 1877 y 1879, o la de Pio Piacentini en 1882 con el Palazzo delle Belle Arti, o los almacenes Bocconi de Giulio de Angelis de 1886.

Todos ellos configuran la cara más correcta del eclecticismo de aquellos años. En realidad son ejemplos que aun con la monumentalidad como telón de fondo, encierran en su concepción cierta ponderación que en el clima de reafirmación nacional que vivía Roma, hay que considerar, sin duda, como virtud.

Más «*peligroso*» fue el intento de rescatar las esencias del antiguo Imperio. Las vicisitudes del anhelado monumento a Vittorio Emanuele vendrían a poner de relieve la enorme significación que adquiriría de súbito la Roma Imperial y a marcar con precisión, los límites de aquel eclecticismo.

Me limitaré a referirme a tres de las propuestas del primer concurso que tuvo como objeto la realización del citado monumento<sup>5</sup>.

Concurso que, a diferencia del definitivo, se planteaba en la Piazza della Esedra y que al igual que él se trataba de un punto límite entre la ciudad y la zona arqueológica.

El género de propuestas presentadas marca, de un modo preciso, ese intento latente de tender un puente con el pasado remoto. Querrían ellas compartir los ideales formales del momento con los de antaño.

Así, se tiñen de cierto halo utópico y podrían engrosar la familia de aquellas arquitecturas empeñadas en bucear en los mitos del pasado. El Faro de Alejandría de Fischer Von Erlach parece formar parte de la misma relación que las propuestas de Michele Auteri, o la de Corinto Corinti. Incluso la de G. Sacconi (para el primer concurso), aun cuando la reconoceríamos como la más «disciplinada» en el modo de asumir la exedra, no puede ocultar cierto aire atávico-oriental, como muchas de las arquitecturas empeñadas en medirse con lo «remoto».

El definitivo monumento a Vittorio Emanuele al final de la via del Corso, de G. Sacconi y el Palazzo de Giustizia de Giuseppe Calderini, el uno desempolvando el mito imperial y el otro aludiendo a los modos de hacer de Piranesi, constituirían los ejemplos levantados, de mayor envergadura.

De este modo, clasicismos y barrocos sumados a la visión particular que de la atmósfera de la antigua Roma tenía la Roma moderna, configuraban las cotas de ese eclecticismo que, como señalábamos, condicionaría todo el debate arquitectónico posterior.

## II. «IL PIANO REGOLATORE» DE 1909 Y LA «PALAZZINA»

Toda la normativa urbanística que reguló el crecimiento de la ciudad hasta ese momento, es decir, «i piani regolatori» de 1873 y 1883, una vez iniciado el nuevo siglo, dejaron de ser suficientes.

El suelo disponible dentro del ámbito de las murallas se ocupó en su totalidad a excepción, evidentemente, de la zona arqueológica y lo que al principio había surgido de un modo casi natural y como prolongación de la sistematización de Sixto V, era ya inviable como marco de crecimiento de la ciudad.

Los pequeños asentamientos industriales espontáneos ponían de manifiesto la existencia de un vacío legal ya insostenible.

La «homogeneidad» social de los primeros años de la capitalidad (fundamentalmente la burguesía asociada al aparato estatal), había desaparecido y la respuesta al problema de alojamiento era, a todas luces, insuficiente.

Elementos como el ferrocarril, todavía recientes, originaban problemas no suficientemente estudiados y el volumen del cuerpo administrativo que implicaba la capitalidad, había adquirido ya un tamaño de un orden superior a la capacidad de la ciudad para ordenarlo.

El año 1907 será importante para el desarrollo urbano de Roma. Después de 37 años de gestión aristocrática de la ciudad, accede al gobierno de la misma Ernesto Nathan fruto de una coalición entre radicales, republicanos y socialistas. (Blocco Popolare)<sup>6</sup>.

Bien es cierto que la administración anterior había puesto las bases para la viabilidad de un cambio en el desarrollo de la ciudad a través de dos leyes (Leggi Giolitti) que supusieron, de hecho, un soporte administrativo y financiero, abriendo mecanismos de expropiación, poniendo en marcha la obligación de un reglamento constructivo, e impulsando el Istituto Case Popolari que tendría un protagonismo importante en el desarrollo de la vivienda durante muchos años. Como también lo es la propuesta de revisión del P.R. de 1883 practicada en 1906. Pero frente a la timidez de ésta Ernesto Nathan optó, nada más acceder al gobierno del ayuntamiento, por iniciar la redacción de un nuevo «Piano Regolatore» obligado, por otra parte, por la necesidad de prever y regular los, ya próximos, acontecimientos relativos a las celebraciones del cincuentenario de la unificación italiana, de 1911.

Así, le es encargado a Edmondo Sanjust di Teulada la redacción de dicho documento que verá la luz el 29 de Agosto de 1909<sup>7</sup>.

Este marco legal permitiría a Roma abordar con claridad y durante un tiempo estimable los problemas aludidos; pero además sería, en última instancia, el responsable de la configuración de todo el centro de la Roma actual.

Dejando a un lado las consideraciones del documento relativas a la implantación de zonas industriales, (situadas fundamentalmente entre la vía Ostiense y el Tíber) que permitirían la posterior localización de los depósitos de gas, almacenes generales, etc., a la localización de la nueva Ciudad Universitaria, o a la previsión de una red viaria perimetral, etc., nos referiremos a las propuestas relativas al desarrollo de las

zonas de residencia, teniendo para ello presente que Roma en 1908 contaba con 559.715 habitantes censados y que el documento establecía una previsión de crecimiento de medio millón de habitantes más en los próximos veinticinco años.

La propuesta de E. Sanjust establecía fundamentalmente dos tipos residenciales además de las nuevas edificaciones resultantes de las operaciones de «sventramento» del centro: «i fabbricati» e «i villini»<sup>8</sup>.

Los primeros quedaban definidos como edificaciones inferiores en altura a los 24 m. (o siete plantas sobre rasante) a los que el tiempo y la presión especulativa irían incrementando sucesivamente a 28 m. en 1914 y a 30 m. en 1923; eran, por consiguiente, edificios que permitían una alta densidad.

Los segundos, «i villini», eran edificaciones exentas generalmente de 4 alturas con un retranqueo respecto a la rasante de 4 m. mínimo y rodeados de una zona ajardinada. Se contemplaba también la posibilidad de levantar «villas señoriales» en las áreas calificadas como parque, siempre que no ocupasen más que 1/20 de la superficie de parcela.

Empezaremos por comentar que la propuesta de ampliar o abrir nuevas calles en el centro (sventramento), se veía reducida considerablemente con relación a los PP.RR. anteriores; lo cual, a la larga, fue un factor altamente positivo por razones obvias. En todo caso, las viviendas resultantes de este tipo de operaciones eran las más apetecidas por la alta burguesía vinculada al aparato estatal, tanto por su situación en el centro, como por la significación social que llevaban consigo. Pero su número era limitado y más aún a partir de la propuesta del P.R. De este modo, «i villini» pasaron a ser el sucedáneo de aquéllas, para la burguesía que no podía acceder a los prestigiosos edificios citados<sup>9</sup>. Así, se generalizaron rápidamente y adquirieron enseguida connotaciones simbólicas de un determinado status social. Poco a poco se convertirían en la única alternativa a la edificación especulativa del centro.

En el P.R. las áreas destinadas a este tipo de edificación eran periféricas. Las dos más importantes eran las situadas al Oeste, tras el Gianicolo, y al Norte, rodeando Villa Borghese. Pero pronto estos espacios se convirtieron en zonas demasiado vinculadas al centro como para aguantar la baja densidad que implicaban; así aparece la «palazzina», tanto impulsada por razones especulativas como por ciertas voces levantadas en contra del tipo de ciudad que generaba «il villino».

Para M. Piacentini «sembrano dadi buttati giù alla rinfusa da una mano gigantesca». Hegemann calificaría la ciudad así generada como «creature del ridicolo»<sup>10</sup>.

En 1920, bajo la presión de los propietarios de suelo reservado a «villini», se aprueba un decreto que concede, «provisionalmente», la posibilidad de construir «palazzine» en dicho suelo, es decir, edificios exentos

de 5 plantas más ático con un retranqueo de 5,80 m., rodeados de jardín.

De este modo, nace la «palazzina» de una manera oficial, aun cuando la dialéctica entre edificación abierta y cerrada y cierto debate en torno a la definición urbana de la manzana que se operó sobre todo en la década de los años veinte generaba en más de un caso edificios inscribibles bajo el término «palazzina» sin las limitaciones relativas a retranqueos respecto a rasante, zonas ajardinadas, etc.<sup>11</sup>.

La «palazzina» reunía la capacidad de generar un tejido netamente urbano y de mantener parte de los adjetivos que ilustraban al «villino».

Su configuración exenta, volumétricamente clara, sin ambigüedad de ningún género, con sus cuatro aristas generalmente bien dibujadas, traía a la memoria su vinculación formal con los grandes palacios renacentistas pero también, su geometría, fundamentalmente cúbica, era un elemento de gran capacidad de abstracción desde el punto de vista «moderno» que poco a poco iría ganando terreno en la Roma de la primera mitad de siglo.

Así, este tipo de edificación evidenciará con claridad todo un debate lingüístico a partir del eclecticismo heredado, y a lo largo del cual asomarán diferentes actitudes sin renunciar a la investigación tipológica que llevaban consigo.

A este debate nos referiremos a continuación.

### III. NOVECENTO Y RACIONALISMO MANIERISTA

Si quisiéramos resumir en una imagen el punto en que se encontraba la sensibilidad italiana en la década de los años veinte, creo lícito elegir la pintura de Mario Sironi «Soledad» de 1926.

Por un lado el rostro andrógino de perfil escultórico y mirada infinita como retomado de un bajorrelieve de la Roma de Adriano, parece poner de manifiesto todo el clasicismo denso asumido por aquella Italia de anhelos imperiales. Por otro, la presencia de una arquitectura que en su arco querría hacer referencia a un pasado remoto y en su desornamentación a su condición más tectónica, todo ello sumido en una pincelada que nos retrotraería a un Cézanne y que unido a cierta geometrización de los volúmenes sería la única concesión a una modernidad que parecía aún por descubrirse.

Este modo de ver las cosas, que encierra mucho de ambiguo, querría hacer compatible la referencia permanente a la antigua Roma, con los valores de una cierta idea de «progreso»; o más aún, aportar una iconografía propia a ese «progreso» retomada de la antigüedad como carta de identificación y de legalidad.

La revista «Valori Plastici», creada por Mario Broglio al finalizar la Gran Guerra abogaría por este proceder que cristalizaría, con la llegada del fascismo, en el movimiento Novecento<sup>12</sup>.

Evidentemente iluminado por la Pintura Metafísica de un Carrá o de un De Chirico, en cierto modo, es la banalización de ésta que encontraba en la arquitectura un mecanismo, casi obsesivo, de expresión de ese modo enigmático, inquietante y evocador de mundos pretéritos.

Probablemente la idea de espacios urbanos vacíos encierre un modo idóneo para conseguir esos objetivos; de hecho, los surrealistas lo retomarían ulteriormente y con bastante frecuencia al plantear la ciudad como teatro de operaciones de aquel mundo onírico en el que centraban su particular filosofía. Pero, parece evidente también, que esas pinturas no hacen sino asumir de un modo, por lo demás inteligente, todo aquel sentimiento de la Italia posterior a 1871 lleno de referencias a la antigua Roma y de obsesiones por construir un nuevo lenguaje; sentimiento, por otra parte, compartido por la arquitectura del momento y generándose a través de un procedimiento de vasos comunicantes, una relación entre ambas disciplinas no exenta de curiosas tensiones.

En todo caso la «evidencia» con la que Novecento miraba a la Roma pretérita, le restaba todos los adjetivos que hacían de la Pintura Metafísica una interpretación de la realidad del máximo interés; y, salvo excepciones, dibujaban una atmósfera pesada pero a tener en cuenta a la hora de tratar de entender el ulterior desarrollo de Italia.

Pero el mundo de la capital, encerraba más particularidades.

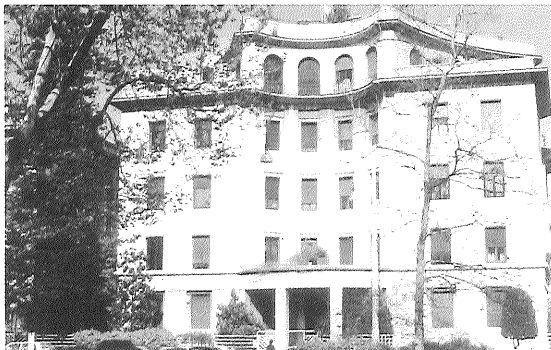
Piero Ostilio Rossi, autor de la «Guida All'architettura moderna. Roma 1909-1984», establece recientemente seis «Matrices Lingüísticas» al hablar de la arquitectura romana de los años veinte: «il gusto viennese, il barocchetto, l'architettura di Roma antica, gli stili come repertorio e il complesso di Piranesi, la geometría barocca come principio di semplificazione formale, e gli echi del Movimento Moderno»<sup>13</sup>.

Ya la magnitud de este enunciado da la medida de la multitud de parámetros que cruzaban la ciudad en ese momento. Parámetros de muy diferente naturaleza, locales, nacionales, y, poco a poco, internacionales<sup>14</sup>.

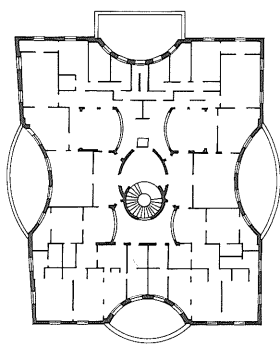
Algunos de ellos no son sino los ecos, ahora depurados, de las obsesiones que venían configurando la ciudad desde cincuenta años atrás. El eclecticismo de la época había cristalizado en Roma con matices muy particulares, y lo que había sido el «leit motiv» formal en los primeros compases de la capitalidad, pervivía aún en la cultura romana de los años veinte.

De este modo, temas que en origen habían surgido como respuesta a ciertos problemas de autoidentificación formal a partir de la unificación y los años del «risorgimento», se mantenían ahora latentes en los modos de hacer de la ciudad incluso elevados a la categoría de estilo. Todos los vectores que habían configurado, de una manera intuitiva, el punto de partida de la Roma capital, seguían vigentes en mayor o menor medida y podría afirmarse que uno de los afa-

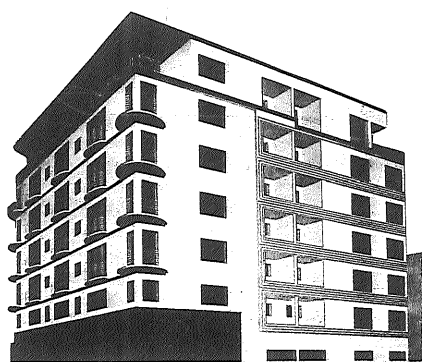
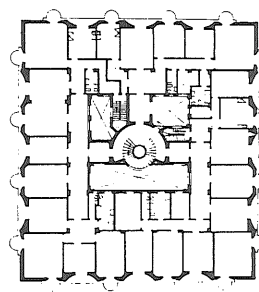
5. *Giuseppe Capponi. Lungotévere Arnaldo da Brescia, Roma 1926. Foto autor.*
6. *Paolo Aschieri. Piazza della Libertá, Roma 1929. Foto autor.*
7. *Mario Ridolfi. Proyecto de 24 apartamentos, Roma 1931.*
8. *M. Ridolfi, W. Frankl. Via Massimo, Roma 1934. Foto: Eusebio Alonso.*



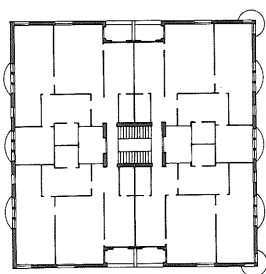
5



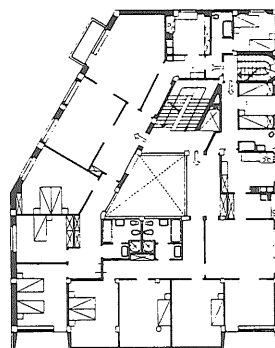
6



7



8



nes de la cultura romana de la época, pasaba por la asunción de todos ellos, lo que vendría a poner en evidencia hasta qué punto estaban arraigados en aquella sociedad.

Del barroco se había extraído su sistemática urbana, su concepción del monumento, y su papel en la trama de la ciudad. Pero ahora se miraba también en dirección a la arquitectura doméstica, a la arquitectura no monumental, a la de las pequeñas edificaciones pretéritas de las que Roma estaba salpicada.

Algo parecido pasaba con la constante referencia al antiguo imperio. No sólo se repararía en la monumentalidad de los grandes edificios. Las excavaciones arqueológicas y las especulaciones en torno a los modos de vida y la configuración doméstica de la antigua Roma, hacían mirar ahora también en una dirección diferente. La idea de «romanidad» no tenía por qué vincularse exclusivamente a la monumentalidad, sino que podía encontrarse, además, en los aspectos más cotidianos de aquella arquitectura.

Las reconstrucciones teóricas de viviendas romanas, como la *Insula dei Dipinti* de Ostia practicada por Italo Gismondi, constituyen un tema más a tener en cuenta en el debate que configuraba la arquitectura de ese momento. (Sin poder precisar qué condicionaba más, si las reconstrucciones hipotéticas a la arquitectura, o ésta a aquéllas).

Por otra parte la arquitectura regional y el «pintoresquismo» que aparecía en otros lugares de Europa, lo hacía también en Roma, solo que los adjetivos que debían ilustrar la «región» de Roma, estarían constituidos por la idea que ella se había fabricado de sí misma y que mucho tenía que ver con cierto barroco doméstico («il barocchetto») y con la imagen aludida de la Roma antigua y que, a la postre, constituía uno de los datos de partida del Novecento.

Esta lucha permanente de Roma por bucear en sus aspectos diferenciadores, por construir su propio lenguaje, fue, tal vez, la causa de que líneas del pensamiento arquitectónico y del pensamiento artístico en general, de carácter universal como el Art Nouveau, Liberty en Italia, tuviesen escasísimo eco en Roma.

Así, se dibuja el variopinto panorama que va a alojar el hilo del complejo recorrido del que trataremos, a través de unos ejemplos, mostrar un reflejo.

En 1926 Giuseppe Capponi levanta en el Lungotevere Arnaldo da Brescia una «palazzina» un tanto particular. La primera que se sale del denso eclecticismo que todavía copaba el desarrollo de la arquitectura romana.

Bien es cierto que su planteamiento, tanto en lo que se refiere a su forma como a su organización, no oculta sus vínculos con la lejana arquitectura de Borromini. Su juego cóncavo-plano-convexo, el modo en que se articula el ático con el resto del edificio manteniendo las aristas verticales y alterando el resto, lo eviden-

cian con claridad y constituyen la base de la composición del edificio.

Sin embargo, no podríamos encasillar fácilmente esta arquitectura ni entre «il barocchetto» ni entre ninguno de los matices que configuraban el panorama de la época.

La desornamentación de la que, paralelamente, el edificio hace gala; la opción por un único material, travertino; o la composición elemental de los huecos, adjetivaban al edificio en una dirección, en alguna medida, nueva y que, aun cuando pudiésemos encontrar cierto parentesco con los coetáneos episodios «novecento», (sobre todo en la organización formal de la planta baja), vendría a influir en ejemplos posteriores y a marcar la primera fractura con el eclecticismo pintoresco que teñía la Roma de los años veinte.

Su planta reproduce esta interpretación:

Por un lado, el juego cóncavo-convexo que Capponi establece en el ámbito de las escaleras y de los patios, en términos casi idénticos a lo que Ch. Norberg Schulz llamaría «compenetración sincopada» en sus análisis de la arquitectura de Borromini.

Por otro, una evidente racionalidad en el desarrollo de la planta, en el modo de ordenar las crujías de la planta tipo.

La escalera, en la que de nuevo late cierto aire Borrominiano, tal vez el de la escalera del Palazzo Barberini, introduce, tanto en su disposición axial, como en la manera de resolver el espacio con un contraluz merced a la presencia de las grandes cristaleras del patio, un modo diferente de ver ciertos problemas que Paolo Aschieri retomará, dos años más tarde, en 1929, en la «palazzina» de la Piazza della Libertá, tan sólo a unos metros de la de Capponi, separadas ambas por el río.

Como si su autor hubiera aprendido la lección de Terragni de dos años antes en el edificio Novocomun de Como, presenta para su aprobación por la «Commissione Edilizia» un proyecto marcadamente clásico, que una vez conseguido su objetivo, iría modificando progresivamente a lo largo de la obra.

El resultado es un edificio de interés sobre el que pueden plantearse una serie de cuestiones relativas al cambio de lenguaje y al cambio del modo de ver las cosas que paulatinamente se va operando en Roma.

En primer lugar señalaremos que el edificio, en su época, fue considerado lo suficientemente de «vanguardia» en su contexto, como para que no estuviese exento de encendidas polémicas. La revista *Casabella* lo publica en el año 1932, sensible ya al racionalismo y lo presenta como una de las más interesantes obras de la Italia de aquellos años.

Este hecho resulta aquí particularmente significativo porque viene a poner de relieve hasta qué punto estaba arraigada en la cultura arquitectónica romana de la época esa idea de monumentalidad, de obligada referencia histórica, en definitiva de aquella conciencia de capitalidad traducida, con cierta simplicidad, a



un compromiso formal con —no se sabe muy bien— qué antigüedad.

Efectivamente la «palazzina» de Aschieri suponía una renuncia a la literalidad de un lenguaje obligado, pero paradójicamente y analizado desde nuestra perspectiva, todo él está ordenado en base a una concepción clásica.

Su orden, basa, fuste, y coronación, queda absolutamente asumido en la manera de componerse. El travertino de la planta baja rematado por una imposta que rodea pulcramente el cuadrado de la planta, constituye el zócalo del edificio de distinto material que el de las plantas superiores que optan por una superficie gris homogénea.

La última planta asume su papel de coronación recurriendo a un elemento de «loggia» con el que soluciona las esquinas. De este modo cabe entenderlo como una arquitectura ortodoxa y en todo caso planteada en base a una óptica clásica.

El hecho de provocar una polémica le viene, en consecuencia, de otros aspectos.

El plano de fachada debía resultar provocador por la renuncia expresa al repertorio formal oficial. Por el contrario, todo su interés se centra en un entendimiento complejo del plano en el que ese juego, otra vez, cóncavo-convexo, dota al edificio de cierta vibración cuya referencia última sería también el barroco.

De lo que probablemente no fuesen conscientes ni Aschieri, cuya preocupación primera parecía ser abordar la modernidad pero entendida fundamentalmente desde el lenguaje, ni la «Comissione Edilizia» empeñada en defender un clasicismo que podríamos llamar epidérmico, es que el resultado constituía un logro dentro de un debate más complejo y profundo que latentemente se venía produciendo en torno a cierta idea de compatibilización de una filosofía y otra que iría perfilando el particular racionalismo italiano.

La planta, coherente con esta ambigüedad, retomaba la escalera como elemento organizador, evidenciando, con su forma, su condición central y resuelta en base a tres patios dispuestos de modo similar a los del edificio de Capponi; pero esta vez ese juego barroco en torno a la voluptuosidad de los muros curvos, se sacrificaba en aras de una sistematización racional de la planta.

El círculo de la escalera no forma ahora parte de esa concatenación de superficies curvas que en el edificio de Capponi definían el eje, sino que no trascendía más allá de sus paredes, y, fuera de ellas, el edificio se ordenaba cartesianamente hasta llegar a las leves insinuaciones de la fachada potenciadas por el juego de luz y sombra que sistemáticamente van produciendo los balcones.

Asumiendo estos dos ejemplos de Capponi y Aschieri como el primer síntoma (dentro de nuestro ámbito de las «palazzine») de una trasgresión clara de

los modos de hacer del Novecento, y antes de retomarla en ejemplos posteriores, me referiré, ahora, a otra línea de matriz diferente y protagonizada por el sector más joven de aquellos años, particularmente por Mario Ridolfi.

La decidida voluntad de asumir ya los valores de la arquitectura moderna, es su primera característica, pero a diferencia de lo que sucedería en otros países, Ridolfi, como también los Libera, Gardella o Michelucci, imbuidos tal vez por la atmósfera clásica tantas veces aludida aquí, optan por una voluntad inequívoca de establecer ciertos acentos particulares, o mejor, por interpretar las premisas de la arquitectura funcionalista.

Evidentemente una actitud de esta naturaleza no puede, sino estar llena de dudas, pero también de hallazgos y, en cierto modo, el interés de aquel planteamiento vendría a demostrarse a la vuelta, precisamente, de lo moderno.

Me referiré, al objeto de tratar de enunciar una serie de temas de los que Ridolfi y, mas tarde, Ridolfi y W. Frankl, darían cumplida cuenta, a tres proyectos: el de un edificio de apartamentos de 1931, la «palazzina» del viale Villa Massimo de 1934, y la «palazzina Colombo» en la Via S. Valentino de 1936.

No sin hacer notar previamente que esta línea que Ridolfi y Frankl abandonarían tras la guerra a cambio de una nueva actitud comprometida con cierta idea de «tradición», sería retomada, como veremos, por más de un arquitecto; particularmente por V. Monaco y Amadeo Luccichenti, ya entrados los años cincuenta.

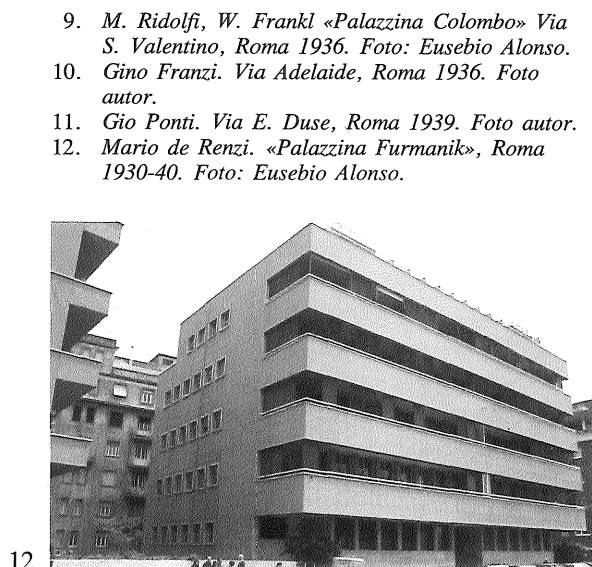
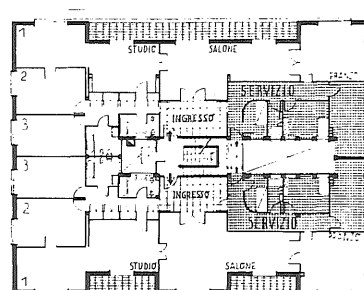
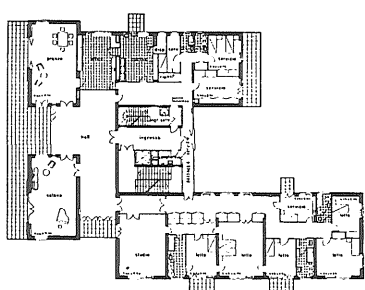
El proyecto para 24 apartamentos que Ridolfi realiza en 1931<sup>15</sup>, a diferencia de los ejemplos anteriores, no responde a un programa generoso de dos viviendas por planta para la alta burguesía, sino que para una superficie sensiblemente igual, el programa se duplica a cuatro viviendas por planta con lo que, obligado o no, estaría más en sintonía con la filosofía del Movimiento Moderno en cuanto a la optimización de la superficie se refiere.

Hereda de las anteriores, sin embargo, la disposición central de la escalera, lo que le obliga a desfasar media planta a dos de las viviendas con relación a las otras dos.

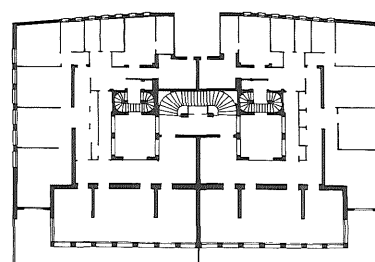
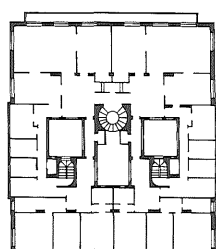
Este mecanismo profusamente analizado años antes por Tony Garnier tanto en la Ciudad Industrial como en Lyon, genera en la organización formal del edificio una sistemática que contribuye a dibujar un eje claro en una dirección mientras los alzados, ahora laterales, subrayan esa condición al escalonarse levemente. El portal constituye el acento principal de ese eje y formaliza lo que podríamos entender ya como fachada marcadamente principal.

Los recursos formales navegan, en este proyecto, entre ciertos elementos heredados del lenguaje clásico, como los huecos triples de las fachadas principal y trasera, y un repertorio moderno que va desde la pulcritud de algunos huecos hasta las barandillas de los balcones o la marquesina del ático que por otra parte

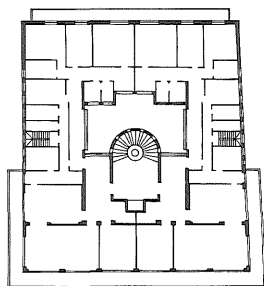




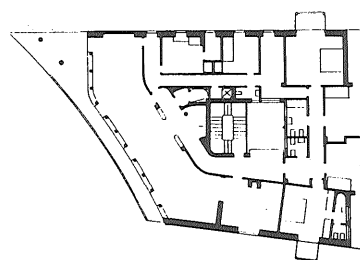
9. M. Ridolfi, W. Frankl «Palazzina Colombo» Via S. Valentino, Roma 1936. Foto: Eusebio Alonso.  
 10. Gino Franzini. Via Adelaide, Roma 1936. Foto autor.  
 11. Gio Ponti. Via E. Duse, Roma 1939. Foto autor.  
 12. Mario de Renzi. «Palazzina Furmanik», Roma 1930-40. Foto: Eusebio Alonso.



13

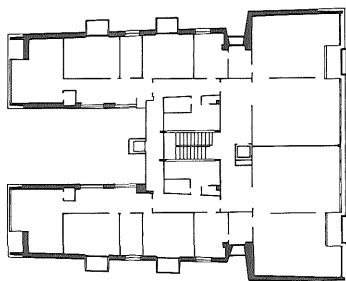


14

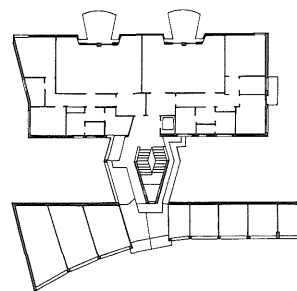


13. Ugo Luccichenti. Piazza delle Muse, Roma 1940. Foto autor.  
 14. Ugo Luccichenti. Via Ruspoli. Roma 1946. Foto: Eusebio Alonso.  
 15. V. Monaco, A. Luccichenti. Via S. Valentino, Roma 1948-50. Foto: Idoia Camiruaga.  
 16. V. Monaco, A. Luccichenti. Via S. Crecenciano, Roma, 1952. Foto: Idoia Camiruaga.

15



16



vuelve a aludir a la jerarquización de la fachada principal.

Este planteamiento de subrayar una dirección, de potenciar un eje y «neutralizar» en consecuencia los alzados laterales, se convertirá en una constante durante una serie de años<sup>16</sup>.

La «palazzina» en el viale Villa Massimo, el primer proyecto que Ridolfi hace en colaboración con Wolfgang Frankl, está condicionada por la forma irregular del solar, pero por encima de las consideraciones hacia la planta, me interesa subrayar aquí un aspecto nuevo en cuanto a la composición del edificio: la voluntad señalada de acentuar la fachada principal, se subraya, ahora además, por el intento de dotar de cierta autonomía a ese cuerpo de fachada a través de las terrazas que le dotan de un grosor virtual potenciado, otra vez, por la marquesina del ático que corona y remata al edificio.

Este tema encontrará su máxima expresión en la «palazzina Colombo».

La edificación es un tanto particular pues su programa resuelve únicamente una vivienda por planta a pesar del generoso tamaño del solar.

El grado de libertad con el que, en consecuencia, se encuentran los autores, lo utilizan para organizar una planta abierta sin necesidad de recurrir a un patio, servidumbre habitual en este tipo de edificaciones, lo que les permite, como si de una vivienda unifamiliar se tratase, distribuir la planta en función de su programa, orientación, etc... Para ello organizan tres zonas bien definidas: la más privada, la zona de noche, al Sur. El servicio, al Norte. Y la zona de día, al Oeste. Esta última es la que retoma el tema aludido. El comedor, el salón y una terraza son los que constituyen ahora el «cuerpo de fachada» que adquiere, de este modo autonomía subrayada por el estrangulamiento en planta resuelto con un gran espacio distribuidor.

La generosidad de espacio con la que se desenvuelve el programa permite temas de interés en la relación de unas zonas con otras como las que se plantean entre la galería que comunica la zona privada con la de servicio por la que se ilumina la escalera. O el distribuidor de la vivienda que se concibe como un elemento abierto e indiferenciado en contraposición al comedor y al salón cuyas formas precisas establecen los límites de aquél.

Toda esta riqueza en la articulación de la planta no impide, sin embargo, una organización exterior volumétricamente clara en la que las tres zonas referidas se recortan con claridad ayudadas por la presencia de unos elementos en las terrazas del ático.

No querría eludir, en este recorrido, un ejemplo de otro arquitecto, que aunque en puridad, no constituye una «palazzina» puesto que se trata de una edificación que comparte una medianera con la de al lado, encierra una serie de aspectos de interés, tanto por lo que

a su planta se refiere, como por los criterios compositivos con los que se resuelve.

Se trata de la situada en Via Adelaide de Gino Franzi de 1936.

Ya tres años antes en la Via Archimede había levantado una «palazzina» en la que a los elementos más tradicionales como cornisas etc., Franzi había añadido, a través de las terrazas, elementos de raíz más abstracta en un juego de planos, y sombras en los que asomaba ya una voluntad de adscripción a la nueva arquitectura.

El edificio de Via Adelaide constituye un ejemplo, dentro de esta relación, en el que latén paralelamente, tanto un proceder marcadamente racional, sobre todo en la solución de la planta, como en mecanismos compositivos de marcada raíz clásica.

A diferencia de ejemplos anteriores, la estructura de pilares, permite un desarrollo de la planta en la que no están presentes ya las exigencias que implicaban los muros de carga, cuya disciplina se seguía adivinando incluso en edificios resueltos con estructuras porticadas.

El edificio una vez más, está dotado de un elemento de basa, plantas baja y primera, en la que el travertino, ahora llagueado horizontalmente, se destaca del resto que por otra parte vuela en los dos lados opuestos. Sin embargo el ático aquí se retranquea no formando parte de la composición.

Pero las alusiones al barroco que percibíamos en otros ejemplos desaparecen, mientras esos elementos de origen clásico a los que nos referíamos, están tratados aquí sutilmente. El llagueado en el muro de travertino de las plantas bajas no es tal, sino un elemento de vidrio verde colocado a paño con la piedra cuyo resultado es una superficie táctil de innegable calidad plástica.

La composición de las fachadas es de una notable corrección. La Norte está constituida únicamente por un paño liso en el que las ventanas subrayan una pretendida neutralidad similar a la de las fachadas laterales en las que el espacio de los salones y estudios se prolonga aquí en unas terrazas inscritas en el muro aligerándolo virtualmente y haciéndolo sensible en consecuencia a su condición de vuelo.

Evidentemente, durante estos años de preguerra, el Novecento seguía aportando un número grande de ejemplos; en cierta medida evolucionados con relación a la milanese Ca'Brutta de Giovanni Muzio, pero con cierto aire rancio todavía, aun cuando los hubiese, mejores o peores.

M. Paniconi, Tufaroli Luciano, o Vittorio Morpurgo, tal vez levanten los de mayor calidad dentro de esta opción<sup>17</sup>.

Señalaré aquí uno que, si bien no se adapta de un modo literal a los códigos formales de Novecento, no puede eludir cierto aire identificable con tal proceder: La «palazzina» en la Via E. Duse de Gio Ponti (1939).

Se trata de un edificio que mantiene en su organización la disposición simétrica y en la que la escalera, elemento singular y diferenciado, establece, con tres patios, el orden del edificio.

P. O. Rossi en su *Guía de Roma*<sup>18</sup> extrae unas palabras de G. Ponti particularmente esclarecedoras relativas al criterio con que se plantea el edificio; éste busca una «signorilità di funzionamento» que se contraponga a «pacchiani attributi signorili». Evidentemente denota una actitud inscribible en el pensamiento de vanguardia; pero el edificio en su condición simétrica, tanto en planta como en alzado y su organización en altura (basa, fuste y coronación) parece mantener vínculos estrechos con otros episodios de la época. De hecho el proyecto encierra cierta ambigüedad entre lo que cabría entender como una esencialización de un proceder clásico y los brotes de una modernidad que aparecen en algunos detalles. El material de revestimiento es mosaico de gres que sustituye al habitual revoco de aquellos edificios.

Del periodo anterior a la guerra me referiré únicamente ya a dos ejemplos: la «palazzina» Furmanik de Mario de Renzi levantada en 1930-40 y la de la Piazza delle Muse de Ugo Luccichenti (1940).

Como señala P. O. Rossi<sup>19</sup> una y otra abordan temas similares pero de modo diferente.

Se trata en ambos casos de dos viviendas por planta y tanto una como otra con una extensa panorámica delante.

La organización, muy obligada por el propio planteamiento, es similar.

Una y otra proponen una gran terraza que en ambos conforma toda la fachada principal.

La de M. de Renzi basa su composición en la marcada horizontalidad de las terrazas y en la diferente consideración de la fachada principal con relación a las laterales que, como en los ejemplos citados de Ridolfi, no ocultan su condición de lateralidad.

Todo forma un volumen nítido en el que las terrazas constituyen hendiduras horizontales, vinculables por tanto a los códigos racionalistas.

La de Ugo Luccichenti sin embargo entronca todavía con aquella línea empeñada en mantener ciertos rasgos de aquella matriz clásica.

Haremos notar que este edificio basa su composición, no tanto en la potencia de las terrazas como en la «intersección» del volumen de la «palazzina» con las bandejas horizontales que constituyen aquéllas.

Este juego entre dos volúmenes, uno interior compacto y el formado por las aristas virtuales que dibujan las terrazas, es un tema del que Luccichenti dará cumplida cuenta seis años después, en la palazzina de Fratelli Ruspoli.

Entre una y otra está la guerra por medio. Episodio que va a establecer, en este tema también, una fractura en los modos de operar que venimos comentando y a la que ahora nos referiremos.

#### IV. LA POSTGUERRA

El final de la guerra trae consigo ciertos replanteamientos en el pensamiento arquitectónico.

Para más de un arquitecto, aquella idea, aquel intento de compatibilización entre la «tradición romana» y la vanguardia desaparece. El proceso de revisión política y cultural que vive Roma después de la guerra alcanza evidentemente a la arquitectura. Así, aquellos vínculos entre esa idea de tradición, mejor o peor entendida, y el fascismo, implica en muchos casos la renuncia a aquel compromiso pues, de algún modo, el patético final de éste en Italia arrastra cualquier pretensión que recordase la reciente y convulsa historia del país. De este modo el racionalismo (entendido aquí como estilo), es asumido ahora por buena parte de la burguesía romana que además se muestra receptiva a cualquier ejemplo que constituya una propuesta novedosa.

En 1946, Ugo Luccichenti levanta en la Via Fratelli Ruspoli una «palazzina» cuya comparación con el comentado anteriormente también de Ugo Luccichenti, puede ayudar a comprender este «salto» cultural. Entre un edificio y otro está la guerra. Uno y otro parecen ser sensibles a los mismos temas; así, adelantábamos en el anterior que la reflexión que el autor establecía en torno al modo de resolver la esquina, encontraba en esta otra «palazzina» de Vía Fratelli Ruspoli, su máxima expresión. Sin embargo, las diferencias entre un edificio y otro son más profundas. El de la piazza delle Muse pertenece a un mundo al que el segundo renuncia. El orden del primero es sustituido por un gran gesto en el segundo. La complejidad en la que se debatía aquel, es ahora sustituida por una fuerte apuesta formal. La tensa superficie acristalada y su intersección con las «bandejas» horizontales constituyen la caracterización de todo el edificio.

La planta, muy generosa de tamaño, está formada por una vivienda por altura, y renuncia al énfasis de algunos elementos como la escalera o el patio reducidos ahora a su dimensión justa y perdiendo con relación a la «palazzina» anterior toda su carga simbólica.

Desde el exterior, la planta baja tiene un planteamiento diferente al resto, pero más como el resultado de una serie de contingencias que como la voluntad de retomar cierto orden en altura, tal y como veíamos en otros ejemplos.

En esta línea comentada de adscripción al racionalismo como coartada intelectual a esa idea de renovación política y cultural y de renuncia expresa a aquel particular debate que venimos señalando, V. Monaco y A. Luccichenti<sup>20</sup>, aportan tal vez los mejores ejemplos en este ámbito edificatorio de aquellos años.

Paradójicamente van a encontrar en la arquitectura de Ridolfi y Frankl anterior a la guerra su antecedente más claro y su relación en algún caso es más que evidente; y subrayo lo de «paradójicamente» pues, mientras tanto, Ridolfi y Frankl abrirán una nueva vía a

la vez que renunciarán a su trayectoria anterior. Su nueva arquitectura se establece, ahora, en base a lo que considerarán una necesidad de revisión del lenguaje moderno. «Un lenguaje más rico y menos abstracto con la exploración de un repertorio de formas que estuviese más ligado al vivir tradicional de la vivienda, a las técnicas constructivas más difundidas, a la expresividad de los materiales más comunes»<sup>21</sup>.

Las sucesivas edificaciones van a evidenciar este giro, la palazzina en la Via G. B. de Rossi de 1950, la del Viale de Marco Polo (1952), la de Via Lusitania (1953) y sobre todo la casa torre en la Via de Etiopía (1951-54) constituyen un nuevo ámbito de investigación cuya última expresión serían las casas de Terni.

Obviaremos aquí estos episodios, que extralimitarían, con mucho, el ámbito de este artículo y cuya importancia es manifiesta a la luz del desarrollo ulterior de la arquitectura italiana y la filosofía de la «Tendenza».

Me referiré, no obstante a tres ejemplos de V. Monaco y A. Luccichenti con la voluntad de mostrar la relación aludida con la arquitectura pretérita de Ridolfi y Frankl:

La «palazzina» de la Via S. Valentino de 1948-50, las de la Piazza S. Crescenziano de 1952 y la de la Via Circo Massimo también de 1952.

La primera, en la misma calle que la comentada de Ridolfi y Frankl de 1936, guarda además una estrecha relación en el modo de organizarse, aun cuando a diferencia de aquella, ésta resuelva dos viviendas por planta.

Los temas que entonces constituían los aspectos más característicos de Ridolfi y Frankl, son retomados aquí con evidente literalidad: la consideración de la fachada como elemento autónomo, o la marquesina del ático, dan buena prueba de ello.

Otro tanto sucede con las «palazzine» de la Via Circo Massimo de 1952 que, a su vez, establecerían una relación evidente con la de la Via Villa Massimo levantada en 1934 por Ridolfi y Frankl. Otra vez la jerarquización de la fachada principal respecto a las dos laterales que asumen, en su modo de resolverse, su condición de lateralidad. De nuevo «el grosor» virtual de la fachada principal. Y finalmente, la composición rítmica de la fachada que, aunque evidentemente no era privativa de ellos, constituía, asimismo, un tema recurrente de su arquitectura anterior a la guerra.

La de la Via S. Crescenziano aborda, sin embargo, temas diferentes.

Está constituida por dos viviendas por planta mirando ambas hacia el S.E. y con un marcado carácter de fachada principal y trasera. Se trata de un prisma de planta rectangular casi perfecta, al que una escalera, un ático, unas terrazas en la fachada principal y un cuerpo de garajes en planta baja, se le suman, en

un juego en el que llama la atención el contraste entre la pureza del volumen y la riqueza formal de los elementos empleados.

Estaríamos de nuevo ante uno de esos edificios empeñados en obviar la dialéctica particular romana y, más bien, adscritos a lo que podríamos considerar las claves más universales del Movimiento moderno, lo que no le impide tener una acusada personalidad a través, sobre todo, de los elementos antes referidos. Se trata de una actitud frente al racionalismo, un tanto particular, y el resultado encierra un marcado interés, desde más de un punto de vista.

La planta es de una gran pulcritud y, al igual que sucede en el exterior, escaleras, terrazas y garajes, se destacan del resto del conjunto a través de formas singularizadas.

Una de las actitudes de mayor interés en las arquitecturas de estos años es, probablemente, la que mantiene Luigi Moretti en la «casa del Girasole» en el viale Bruno Buozzi (1950).

Se trata de una «palazzina» que parece reproducir todos los términos de un complejo debate de un modo sensible y en el límite de lo que podríamos entender como una sutil ironía. Cabría interpretarlo, tanto como el final de un proceso o como el inicio de otro diferente. En una actitud próxima al manierismo, manipula los elementos de composición clásicos desde una óptica crítica, pero paralelamente introduce otros de naturaleza diferente.

Tanto la planta como su organización formal evidencian esa compleja dialéctica que se nos antoja aquí del máximo interés.

Efectivamente la planta es simétrica en su concepción general, pero la escalera, elemento fundamental en la organización del edificio, parece querer hacer alarde de su «indisciplina». El edificio está caracterizado por una gran hendidura que define con precisión el eje de simetría y, sin embargo, el patio se cualifica como un espacio ágil, dinámico, en el que la galería acristalada de la planta baja, la escalera o el ascensor, niegan, de un modo rotundo, esa concepción simétrica y se ordenan en virtud de otras leyes compositivas de matriz muy diferente.

En su exterior el edificio parece remitir a la idea más atávica de templo. Su configuración rectangular, la basa pétreica sobre la que se sustenta, o la fachada principal coronada por un frontón, son elementos que asumen de un modo que no deja lugar a dudas su raíz clásica.

Sin embargo, todos ellos están recorridos por una actitud crítica y manipulados hasta en los más pequeños detalles.

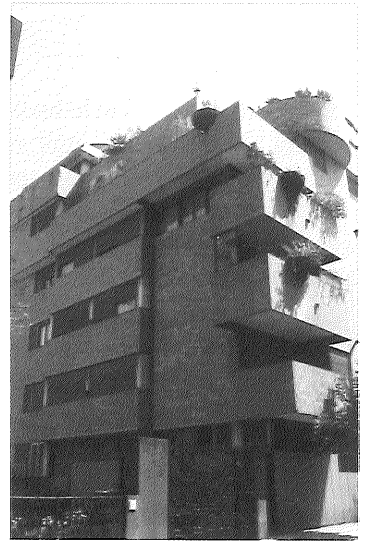
Así, la simetría de la fachada principal es rota, como si de un guiño se tratase, precisamente en el frontón donde uno de los lados se eleva por encima del otro. El plano que conforma esta fachada, niega su condi-



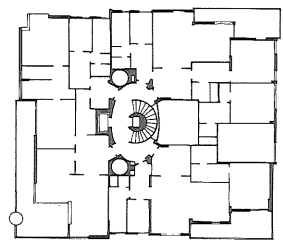
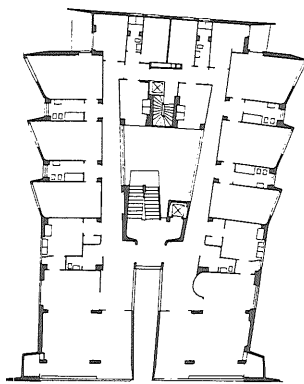
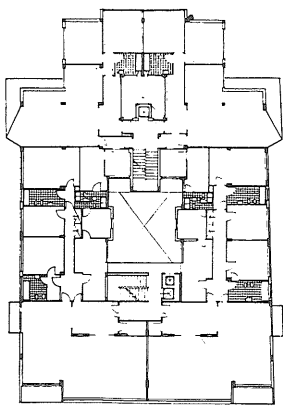
17



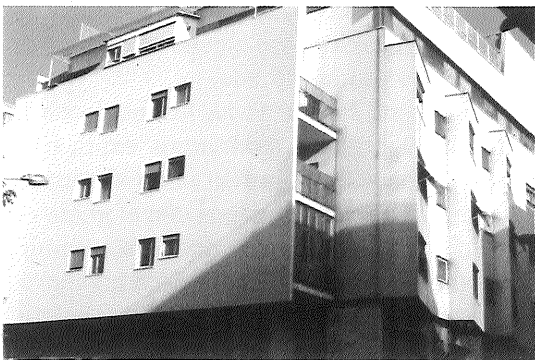
18



19



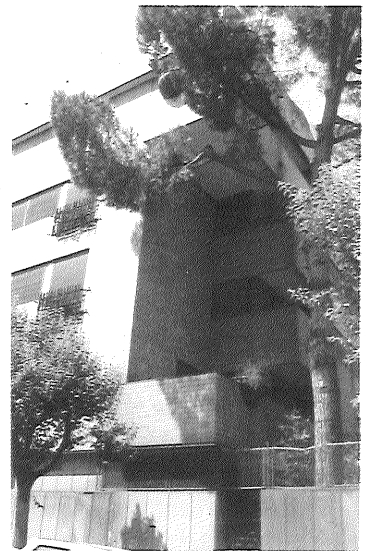
17. V. Monaco, A. Luccichenti. Via Circo Massimo, Roma 1952. Foto: Idoia Camiruaga.  
 18. Luigi Moretti. «Casa Girasole» Via Bruno Buozzi, Roma 1950. Foto autor.  
 19. Carlo Aymonino y otros. Via Arbia, Roma 1960-61. Foto Idoia Camiruaga.  
 20. Luigi Moretti. «Casa Girasole». Foto autor.  
 21. Luigi Moretti. «Casa Girasole». Foto autor.  
 22. Carlo Aymonino y otros. Via Arbia, Roma 1960-61. Foto: Idoia Camiruaga.



20



21



22



ción constructiva y vuela hacia los lados donde se nos muestra como una finísima arista inverosímil dándonos una casi provocadora imagen de decorado muy próxima a las reflexiones venturianas<sup>22</sup>. En este mismo orden, el alzado posterior se resuelve por un plano cuadrado separado virtualmente del volumen del edificio y mostrándonos, otra vez, su finísimo espesor y relegando toda la carga formal de esta parte del edificio, a ese plano entendido aquí en su acepción más geométrica.

La «basa» del edificio, la piedra con la que se configuran las plantas bajas, no está exenta de esa actitud irónica. En la piedra aparecen texturas diferentes en un juego plástico cuando menos atractivo. De la superficie lisa surgen zonas en las que la piedra se nos muestra sin tallar, o mejor, como si se tratase de restos arqueológicos en un proceder que nos recordaría la consideración romántica de la ruina en la arquitectura de Schinkel. Por si cupiese alguna duda, Moretti nos muestra, junto a una ventana, la talla en piedra de una pierna, como si de los restos de un bajorrelieve de la Roma pretérita se tratase.

Nos encontramos, de este modo, ante un edificio sensible a esa discusión permanente en la arquitectura romana desde los primeros compases de siglo, en la que una idea de clasicismo y una idea acerca de la nueva arquitectura tratarían de caminar juntas. Pero por primera vez se alude a ese debate en términos diferentes. El mundo de lo clásico, de la antigua Roma, no es tratado aquí como código formal; ni estructural. Es tratado como ruina y se ironiza sobre esa ruina. Y es sobre esa ironía donde Moretti dibuja un proceder sobre el que, tiempo después, volverá a mirarse la cultura arquitectónica.

Evidentemente los años cincuenta fueron pródigos en la multiplicación de «vías» más o menos derivadas de la filosofía del Movimiento Moderno.

Diferentes modos de ver las cosas se suman en una carrera precipitada en la que los grandes postulados de antaño se disuelven en actitudes variopintas y con frecuencia contradictorias como un eco del optimismo que generaba el desarrollo industrial posterior a la guerra.

Como punto final de esta relación me referiré a la «palazzina» de via Arbia de Carlo Aymonino<sup>23</sup> levantada en los años 1960 y 1961. Este edificio reproduce, en cuanto a organización se refiere, el esquema clásico de la «palazzina» con un patio central vinculado a servicios y escalera.

A diferencia de los últimos ejemplos comentados, la planta pierde parte de la limpieza de la que aquellos hacían gala en aras de un tema profusamente repetido en los de los años veinte y treinta: la valoración espacial de la escalera como elemento jerarquizador del edificio. Tanto su tamaño como su forma reproducen el discurso de los ejemplos comentados de Cap-

poni y Aschieri. Hay, en efecto, un cambio profundo de actitud, no únicamente en el tema de la escalera sino en todo el planteamiento.

Por una parte, el exterior está constituido por un prisma al que se le altera levemente en un juego algo expresionista que renuncia a establecer jerarquías entre unas y otras fachadas y que se cualifica formalmente como si de un objeto se tratase.

Retoma de los principios modernos la limpieza y horizontalidad de los huecos.

Renuncia, sin embargo, a las superficies lisas de aquellos; y de los Ridolfi, Gardella, etc., hereda el intento de expresividad de los materiales tradicionales.

El edificio está resuelto con una indudable exquisitez hasta en sus pequeños detalles.

Parece concebirse desde cierta desinhibición en cuanto al uso de recursos tomados de aquí y de allá, pero conformando una unidad plástica de un interés innegable. Unidad a la que contribuyen detalles que van desde los depósitos sobre la cubierta hasta el cuidado diseño del portal o de los balcones.

Llegados a este punto únicamente me quedarían por formular unas consideraciones finales sobre esta particular historia.

El recorrido que hemos establecido a través de esta reducida selección de ejemplos de la misma matriz tipológica deja entrever el modo en que ciertos movimientos de carácter universal cristalizaron en un ámbito de carácter local.

Resulta, desde este punto de vista, esclarecedor comprobar cómo aquellas hipótesis de partida, condicionadas por un modo muy particular de ver las cosas que venía dado por la coyuntura específica de la Italia de principios de siglo y más concretamente por la de Roma, pesaban en el inevitable desarrollo hacia una nueva, funcional y pretendidamente universal arquitectura.

Y la difícil situación que ese hecho comportaba vendría a desembocar en una arquitectura, con frecuencia tan ambigua como llena de matices de interés. Matices que parecen, ahora, volver a aflorar en un curioso recorrido, en alguna medida inverso al planteado aquí.

Si éste podría resumirse como un complejo camino entre un determinado eclecticismo y cierta idea de vanguardia, cabría preguntarse sobre algunos extremos de la arquitectura de la última década.

Las «palazzine» que la I.B.A. ha levantado en la berlinesa zona de Tiergarten podríamos explicarlas desde la imagen especular, y por lo tanto simétrica, del recorrido aquí comentado. Imagen con el grado de distorsión que se quiera pero que vendría a resumir, ahora, el camino que iría de la vanguardia a un nuevo, diferente, y variopinto eclecticismo. Pero eso es, ya, otra historia.



## NOTAS

1. ITALO INSOLERA. *Le città nella storia d'Italia*. Roma, 1981, p. 368.
2. I. INSOLERA. *Op. cit.* p. 370.
3. I. INSOLERA. *Op. cit.* p. 370.
4. Efectivamente, la Via Nazionale surge como el nexo de unión entre la estación y el centro de la ciudad, al igual que venía sucediendo en muchas ciudades italianas. Pero lo que constituyó un tema a tener en cuenta fue la implantación de la estación definitiva. A Roma llegaban tres líneas de ferrocarril: Roma-Frascati (1856) con estación en Porta Maggiore; Roma-Civitavecchia (1856) en Porta Portese y Roma-Ceprano (1862) en Termini. La exigencia de construir una estación definitiva para todas las líneas llevó a plantear la elección de una de las tres estaciones como lugar adecuado para ello. Se optó por Termini aun cuando el ferrocarril accedía por el peor sitio habida cuenta que debía subir el Esquilino, uno de los puntos mas elevados de Roma. Parece que la elección del lugar estuvo, mas bien, condicionada por los intereses especulativos de Monseñor Saverio De Merode, propietario, a la sazón, de terrenos en el espacio que ocupa la Via Nazionale. Finalmente se construyó la (primera) estación Termini entre los años 1864 y 1871 según proyecto de Salvatore Bianchi. P. O. Rossi. *Op. cit.* p. 153. I. INSOLERA. *Op. cit.* p. 381.
5. *Storia Dell'Arte Italiana*. U.7. *Il Novecento*. A. BUZZONI e C. MUNDIZI. Einaudi. Torino, 1982.
6. PIERO OSTILIO ROSSI. *Guida all'architettura moderna*. 1909-1984. Roma 1984.
7. P. O. ROSSI. *Op. cit.* ITALO INSOLERA. *Op. cit.*
8. Resulta difícil encontrar terminología equivalente en castellano. La traducción literal de ambas palabras no tiene las mismas connotaciones en uno y otro idioma. Lo mismo que en el término «palazzina», traducida en ocasiones como «villa urbana». Por lo que en uno y otro caso continuaremos utilizando la expresión italiana.
9. Ver VANNA FRATICELLI. Roma 1914-1929. *La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*. Officina Edizioni. Roma, 1982.
10. VANNA FRATICELLI. *Op. cit.* p. 225.
11. Resulta de particular interés rastrear este aspecto sobre todo a través de las edificaciones del Instituto Case Popolari que, fundamentalmente de la mano de INOZENZO SABBATINI, se levantaron en aquellos años. La influencia de la Ciudad Jardín, en la que en Roma se construyó un ejemplo en términos muy parecidos a la Ciudad Jardín Inglesa, *la Città Giardino Anniene*, (1920) se hizo notar por la consideración social que implicaba la edificación exenta, que condicionó, de este modo, la configuración de la manzana que posteriormente se iría densificando. Es de notable

interés reparar, a través de estos ejemplos, en la evolución lingüística que, desde un eclecticismo pintoresco, hasta las formulaciones de Novecento y, posteriormente, los brotes de una arquitectura racional, reproducen el particular debate italiano de aquellos años al que más adelante nos referiremos. Ver VANNA FRATICELLI. *Op. cit.*

12. *Les Realismes*. 1919-1939. Centre Georges Pompidou, París 1981. Varios textos del catálogo aluden a este tema; particularmente <Valori Plastici> et <novecento> de FANETTE ROCHE-PEZARD; *Clasicisme et arts plastiques en Italie entre les deux guerres* PIA VIVARELLI; *La métaphysique le novecento a l'aube du design italiene* VITTORIO GREGOTTI y *La culture du novecento, l'architecture et la ville*. Milan 1917-1939 EMILIO BATTISTI.

13. PIERO OSTILIO ROSSI. *Il villino e la Palazzina nel panorama architettonico di Roma negli anni venti* METAMORFOSI n.º 8. Roma 1987.

14. El primer síntoma de una reflexión sobre la arquitectura exterior se produce en Roma al hilo de las celebraciones del cincuentenario de la unificación italiana, de 1911. En la Exposición Internacional de «Belle Arti», en medio de una monótona y poco estimulante colección de eclecticismos y academicismos varios, brilló con luz propia el pabellón austriaco levantado por JOSEPH HOFFMANN y albergando en su interior pinturas de GUSTAV KLIMT y esculturas de ANTON HANAK. A partir de ese momento las referencias en Roma hacia el quehacer arquitectónico centroeuropeo y particularmente austriaco se multiplicaron. MARIO PIACENTINI es el primero en establecer un eslabón tanto teórico como práctico con el pensamiento que llegaba del exterior; sus elogios sobre la figura de OLBRICH (ver M. PIACENTINI. «Edilizia moderna. L'opera di Joseph Olbrich». *EMPORIUM* n.º 227. Roma 1913) y algunos de los edificios de esos años como el «Villino Allegri» de 1913-1919 o el «Cinema Corso» de 1915-1917, son testigos de ese proceder al que seguirá el de más de un arquitecto romano en años sucesivos.

15. *CONTROSPAZIO* n.º 1, 1974.

16. Particularmente significativo desde este punto de vista fue el concurso de «villini» en Ostia (1932). Las propuestas de Ridolfi acusan, hasta la caricatura, este planteamiento. Ver *CONTROSPAZIO* n.º 1, 1974. P. OSTILIO ROSSI. *Op. cit.* METAMORFOSI n.º 8.

17. Ver B. MORETI. *Casa D'abitazione in Italia*. Hoepli. Milano, 1939.

18. P. O. ROSSI. *Guida*. *Op. cit.* p. 123.

19. P. O. ROSSI. *Op. cit.* P. 129.

20. AMADEO LUCCICHENTI era hermano menor de UGO LUCCICHENTI.

21. P. O. ROSSI. *Op. cit.* p. 162.

22. La pretendida ambigüedad que encierra el edificio es señalada por el propio VENTURI en su *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.

23. En colaboración con MAURIZIO AYMONTINO, su hermano, y ALESSANDRO y BALDO DE ROSSI.